



**Milena Romero Allué**

## **«My picture drown'd in a transparent teare». Occhi, lacrime e ritratti nella poesia di John Donne**

**Parole chiave:** Lacrime, Specchi, Ottica, Poesia, John Donne

**Keywords:** Tears, Mirrors, Optics, Poetry, John Donne

**Contenuto in:** Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali

**Curatori:** Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Allué, Roberta De Giorgi, Andrea Del Ben e Lisa Gasparotto

**Editore:** Forum

**Luogo di pubblicazione:** Udine

**Anno di pubblicazione:** 2011

**Collana:** Studi in onore

**ISBN:** 978-88-8420-666-4

**ISBN:** 978-88-8420-971-9 (versione digitale)

**Pagine:** 129-146

**Per citare:** Milena Romero Allué, ««My picture drown'd in a transparent teare». Occhi, lacrime e ritratti nella poesia di John Donne», in Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Allué, Roberta De Giorgi, Andrea Del Ben e Lisa Gasparotto (a cura di), *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, Udine, Forum, 2011, pp. 129-146

**Url:** <http://www.forumeditrice.it/percorsi/lingua-e-letteratura/studi-in-onore/un-tremore-di-foglie/my-picture-drown2019d-in-a-transparent-teare-occhi>



«MY PICTURE DROWN'D IN A TRANSPARENT TEARE».

OCCHI, LACRIME E RITRATTI  
NELLA POESIA DI JOHN DONNE

*Milena Romero Allué*

Ebbi paura di abituarmi  
all'inerzia alla stasi all'immobilità.  
Anna Panicali, *Forse*, 1994

Essere amica di Anna mi è sempre sembrato un privilegio e, allo stesso tempo, una sfida e uno stimolo. Sapendo bene quanto fosse intelligente, rigorosa e esigente, sia negli studi che nei rapporti umani, e quanto fosse sottile e acuto, talvolta tagliente, il suo spirito critico, ogni volta che collaboravo ai suoi progetti mi chiedevo quale sarebbe stata la sua opinione, come avrebbe giudicato i miei lavori: mi chiedevo se anche io, prima o poi, avrei fatto parte di quel nutrito gruppo di persone (amici, colleghi) che «non sanno niente», come diceva di loro con quel suo tono convinto, ma soprattutto divertito e un po' dispettoso. Considerando che per Anna, donna sensibile, colta e sincera, l'autenticità umana e il rigore intellettuale si intrecciano indissolubilmente per formare l'essenza delle persone, averla avuta come amica e avere partecipato a sue iniziative culturali è per me motivo di grande orgoglio. Abbiamo condiviso una autentica passione per la pittura e per la poesia, oltre che per la danza, sebbene i nostri campi di studio siano lontani tra loro: dedico alla memoria di Anna, lei stessa buona poetessa, questo scritto su alcune liriche del tardo Rinascimento inglese lette alla luce del rapporto visivo/verbale e delle investigazioni in campo ottico e pittorico, certa che il tema sia di suo gusto, ma chiedendomi ancora cosa ne potrebbe pensare. L'illusione di sentire ancora i suoi commenti, la sua voce, colma un po' il vuoto che ha lasciato.

Credo che John Donne, poeta cosiddetto 'metafisico', possa ben rappresentare Anna, la sua personalità complessa, talvolta contraddittoria, la sua vitalità, la sua sete di conoscenza e i suoi molteplici interessi e campi di studio: lodando precisamente ciò che per John Dryden e Samuel Johnson è

la debolezza di Donne, ossia la capacità di unire (*yoke*) immagini e temi eterogenei e incompatibili, T.S. Eliot argomenta che il poeta metafisico «amalgama costantemente esperienze disparate» ed è in grado di «divorare qualsiasi esperienza»<sup>1</sup>. Come già Dryden intuisce con spirito fortemente critico<sup>2</sup>, Donne è «un trasmutatore, o un alchimista, del pensiero in sentimento, o del sentimento in pensiero», un alchimista che riesce a «presentare e trasmettere attraverso il sentimento e le emozioni ciò che comunemente si comprende e si assimila soltanto attraverso il pensiero»<sup>3</sup>. La persona e l'opera di John Donne rappresentano in maniera esemplare la concretizzazione dei concetti classici, assai amati nell'Inghilterra del tardo Rinascimento, di *multum in parvo* e di *discors concordia*<sup>4</sup>: come la sua poesia è caratterizzata dalla combinazione, o dal contrasto, tra sentimento e ragione e tra una forma rigorosa, equilibrata e epigrammatica e contenuti iperbolici, allegorici e astrusi che sembrano trascendere e rompere i limiti compositivi, evocando la figura incontenibile dello *Sprecher* della pittura manierista, così la biografia di Donne è segnata da una sorta di sdoppiamento. Il poeta,

<sup>1</sup> «When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; [...] The poets of the seventeenth century [...] possessed a mechanism of sensibility which could devour any kind of experience». T.S. ELIOT, *The Metaphysical Poets*, in «Times Literary Supplement», 20 ottobre 1921, ora in ID., *Selected Essays*, London, Faber & Faber 1949, p. 287. Se non indicato diversamente, tutte le traduzioni sono a cura di chi scrive.

<sup>2</sup> Nel 1693 Dryden afferma che nelle liriche amorose Donne «sconcerta la mente del gentil sesso con speculazioni di filosofia, quando invece dovrebbe rivolgersi ai loro cuori e intratterne con la delicatezza dell'amore» («perplexes the mind of the fair sex with speculations of philosophy, when he should engage their hearts, and entertain them with the softness of love»).

<sup>3</sup> «the transmuter, or alchemist, of thought into feeling or of feeling into thought», «what is ordinarily apprehensible only by thought is brought within the grasp of feeling». T.S. ELIOT, *The Varieties of Metaphysical Poetry. The Clark Lectures at Trinity College, Cambridge, 1926, the Turnbull Lectures at The Johns Hopkins University, 1933*, London, Faber & Faber 1993, pp. 226, 220.

<sup>4</sup> Il paradosso, figura logica costruita su affermazioni contrarie alle aspettative comuni, l'esercizio di ingegno più utilizzato nel tardo Cinquecento e nel Seicento accanto alla contraddizione e l'antitesi, rappresenta l'unione degli opposti, la fusione di forma e contenuto, soggetto e oggetto, e insiste sull'intima unità di tutte le cose. Si vedano R. COLIE, *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press 1966, e C. RICKS, *The Force of Poetry*, Oxford-New York, Oxford University Press (1984) 1987.

cresciuto e educato in ambiente cattolico in un periodo assai difficile per chi professa una fede diversa da quella di Stato, imbocca una direzione specularmente opposta nel 1604, quando inizia a lavorare per Thomas Morton, uno dei cappellani di Giacomo I, approda a una fase decisiva che inizia nel 1613, quando prende gli ordini sacri, per culminare nel 1615, quando, all'età di quarantatré anni, diviene diacono della cattedrale di St. Paul e assume, anche in virtù dei suoi celebri sermoni, apprezzatissimi dallo stesso re, il ruolo di cappellano reale e di portavoce della chiesa anglicana.

Nei versi finali di un'elegia composta in occasione della morte di Donne, avvenuta nel 1631, Thomas Carew concentra magistralmente la scissione del poeta-sacerdote, del cattolico-anglicano o, meglio, del libertino-asceta: dichiarando che egli «presiedette la monarchia universale del genio [...] / prima come prete di Apollo e infine come prete del vero Dio»<sup>5</sup>, Carew allude alla gioventù di Donne, vicina a ambienti cattolici di stampo gesuitico e dedita alla frequentazione di teatri, al libertinaggio e alla composizione di poesie d'amore, per contrapporla alla sua maturità, interamente dedicata al servizio per la chiesa anglicana e alla produzione di lirica e prosa sacra, produzione permeata di un rigore e un senso di disfacimento imminente che talvolta sfiora quel gusto per il macabro tipicamente manierista o barocco. Questa doppiezza esistenziale e artistica contribuisce a rendere il colto e curioso John Donne estremamente sensibile e attento a ogni manifestazione culturale (letteraria, religiosa, scientifica, artistica, filosofica) e viene a accostarlo, in virtù di una sete di conoscenza e di una aspirazione verso l'infinito che travalicano i limiti umani, a figure faustiane o prometeiche: se lo stesso Donne confessa il suo «immoderate desire for human learning», nella succitata elegia Carew annuncia che la morte di John Donne ha estinto «il fuoco poetico acceso dal suo afflato prometeico»<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> «Here lies a King, that rul'd as hee thought fit / The universall Monarchy of Wit; / Here lie two Flamens, and both those, the best, / Apollo's first, at last, the true God's Priest». T. CAREW, *An Elegie upon the death of the Deane of Pauls, Dr John Donne*, vv. 95-98, in *Poems by J.D. with elegies upon the authors death*, London, 1633.

<sup>6</sup> «So the fire, [...] / Which kindled first by thy Promethean breath, / Glow'd here a while, lies quench't now in thy death» (*ivi*, vv. 21, 23-24).

**«Let me poure forth my teares before thy face».**

**Lacrime, vegetazione e progenie**

Nella sua produzione lirica, sia amorosa che sacra, Donne si sofferma spesso su temi, immagini e oggetti assai lontani dal repertorio poetico classico, su elementi desunti dalla sfera quotidiana o dal campo degli studi scientifici, specialmente ottici: se la curiosità nei confronti degli studi in campo ottico è stimolata dalle recenti indagini filosofiche e scientifiche e, soprattutto, astronomiche, l'interesse per la dimensione visiva indubbiamente risale alla sua formazione cattolica e gesuitica, fortemente iconica. L'atteggiamento iconoclasta implicito nei valori riformistici e tipico della mentalità puritana<sup>7</sup>, al contrario, pone l'enfasi sulle insidie connesse alle immagini, giungendo addirittura a interrogarsi sulla qualità pittorica del pensiero, come Ben Jonson esprime assai bene nel dichiarare che «i concetti della mente sono i ritratti delle cose, e la lingua è l'interprete di quei dipinti»<sup>8</sup>. Gli esercizi di meditazione cattolici e protestanti, così come l'approccio alla dimensione visiva da parte di cattolici e anglicani, sono, come è ovvio, completamente diversi: negli esercizi spirituali ignaziani o salesiani chi medita partecipa attivamente alle scene, spesso bibliche, che desidera evocare, immaginandole vividamente, come si svolgessero in sua presenza, per poi passare a analizzare il tema e a destare emozioni e reazioni appropriate alla scena o evento con cui intende identificarsi. Questa pratica quasi teatrale, che richiede di esercitare le facoltà visive e sensoriali dell'immaginazione, viene chiamata da sant'Ignazio 'composizione', come se la mente del fedele fosse una camera oscura. Il metodo protestante, che si svolge secondo procedimenti contrari, impegna la mente, non i sensi, nello sforzo di penetrare i meandri della psiche: anziché applicare la mente al tema, l'esercizio protestante implica l'applicazione del tema alla mente, in modo che i sensi non vengano stimolati per ricreare e immagi-

<sup>7</sup> Per l'atteggiamento della cultura inglese di fronte ai valori riformistici, si vedano E.B. GILMAN, *Iconoclasm and Poetry in the English Reformation*, Chicago-London, University of Chicago Press 1986, e J. PHILLIPS, *The Reformation of Images: Destruction of Art in England, 1535-1660*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press 1973.

<sup>8</sup> «The conceits of the mind are Pictures of things, and the tongue is the Interpreter of those Pictures». B. JONSON, *Discoveries*, in ID., *The Complete Works*, edited by C.H. Herford - P. Simpson - E. Simpson, Oxford, Clarendon Press (1947) 1970, 11 voll., vol. VIII, p. 628.

nare scene vividamente e drammaticamente visive<sup>9</sup>. L'enfasi protestante sull'introspezione psicologica, sulla mente dell'individuo e sui processi intellettuali è indubbiamente riferibile alla concentrazione artistica inglese sul ritratto, sul lato spirituale, mentale della pittura: esistono inequivocabili connessioni religiose e psicologiche tra il metodo di meditazione protestante e la produzione artistica inglese, che si concentra esclusivamente sulla ritrattistica.

Nell'indagare per mezzo della parola poetica gli effetti pittorici, ottici e catottrici creati da occhi e lacrime, ossia fondendo e intrecciando il medium verbale con quello visivo, e la facoltà mentale con quella sensoriale, John Donne riflette e concentra in maniera emblematica le tensioni culturali dell'epoca, così come la sua stessa essenza, doppia e scissa. Grazie alla forza spirituale che la donna amata trasmette neoplatonicamente al *lover*, nella lirica *A Valediction: Of Weeping* («Commiato: il pianto») le lacrime dell'io poetico vengono a identificarsi con specchi convessi in grado di creare, o 'coniare', il ritratto dell'amata:

Let me powre forth  
My teares before thy face, whil'st I stay here,  
For thy face coines them, and thy stampe they beare.  
(*A Valediction: Of Weeping*, vv. 1-3)

[Lascia che versi  
le mie lacrime davanti al tuo volto finché resto qui,  
poiché il tuo volto le conia e esse recano il tuo stampo]

L'immagine delle lacrime gravidе (*pregnant*) al verso 6<sup>10</sup> avvalorа l'ipotesi che il verbo *to beare* al verso 3, che significa 'recare, portare', sia qui utilizzato nella sua accezione di 'generare, partorire, dare alla luce, fare nascere', rinforzando in tal modo le allusioni all'atto procreativo connesse all'essenza

<sup>9</sup> Per le pratiche religiose e meditative nel Seicento, si vedano B.K. LEWALSKI, *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyrics*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press 1971; A. Low, *Love's Architecture. Devotional Modes in Seventeenth-Century English Poetry*, New York, New York University Press 1978, e L.L. MARTZ, *Poetry of Meditation: A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*, New Haven-London, Yale University Press 1955.

<sup>10</sup> L'innamorato definisce le proprie lacrime 'gravidе' in quanto esse recano l'immagine del volto della donna amata: «For thus they bee / Pregnant of thee». J. DONNE, *A Valediction: Of Weeping*, vv. 5-6.

catottrica di occhi e lacrime. I nessi tra il funzionamento dell'occhio e l'idea di procreazione sono ribaditi, in maniera obliqua e elusiva, in *The Extasie*: in apertura del poemetto (una delle rarissime occorrenze naturalistiche nella poesia di Donne) i due *lovers*, che giacciono in «un prato gravido che si gonfia per fare riposare i capi reclinati delle viole»<sup>11</sup>, sono rapiti in un'estasi contemplativa che li rende immobili e li trasforma in alberi intrecciati e saldati, con i rami 'inter-innestati' tra loro. Attraverso riferimenti alla sfera vegetale e alla gravidanza (il prato è *pregnant*, come la lacrima di *A Valediction: Of Weeping*), Donne presenta gli occhi dei due innamorati, specchi che riflettono reciprocamente i loro ritratti, come autentici strumenti riproduttivi, o generativi:

So to'entergraft our hands, as yet  
Was all the meanes to make us one,  
And pictures in our eyes to get  
Was all our propagation.  
(*The Extasie*, vv. 9-12)

[Così, fino a quel momento, inter-innestare le nostre mani  
era l'unico modo per fare di noi uno solo,  
e generare ritratti negli occhi  
era l'unica nostra procreazione]

La metafora uomo-pianta e l'idea dell'innesto, due temi prediletti da Shakespeare, sono riferimenti sottili all'immortalità cui è destinato l'amore incorporeo, spirituale, ultramondano, dei due innamorati: così come Shakespeare garantisce l'eternità all'amato *lovely boy*, spesso identificato con un fiore o una pianta, 'innestando' (*engrafting*) la sua bellezza e la sua gioventù nei propri versi o nel tempo<sup>12</sup>, Donne trasforma i due innamorati, 'inter-innestati' e fusi tra loro, in una sorta di albero cosmico, nell'*axis mundi* che collega la terra al cielo, la materia allo spirito. Si ricordi che nella breve lirica *The Good-morrow* Donne immagina che i due innamorati si saldino tra loro

<sup>11</sup> «Where, like a pillow on a bed, / A Pregnant banke swel'd up, to rest / The violets reclining head, / Sat we two, one anothers best». J. DONNE, *The Extasie*, v. 1-4.

<sup>12</sup> «And all in war with Time for love of you, / As he takes from you I engraft you new»; «When in eternal lines to time thou grow'st» («E in guerra con il Tempo per amor tuo, / mentre egli ti toglie io ti innesto di nuovo»; «quando in versi eterni ti innesti nel tempo»). W. SHAKESPEARE, sonetti xv: 13-14, xviii: 12.



per divenire una sola essenza precisamente in virtù del potere creativo degli occhi: «My face in thine eye, thine in mine appears / [...] If our two loves be one» («Il mio volto nel tuo occhio, il tuo nel mio appare / se i nostri due amori sono uno», vv. 15, 20).

Oltre a ribadire e avvalorare il concetto di procreazione e nascita implicito nei processi arborei<sup>13</sup>, il nesso tra umanità e mondo vegetale getta luce sull'essenza di occhi e lacrime, i soggetti intorno cui ruotano le liriche in questione, e sulla loro facoltà 'riproduttiva'. Prima di considerare le associazioni tra occhi e piante, non sarà superfluo ricordare che i termini latini *pupilla* e *pupula* (che significano letteralmente 'bambina') nel loro significato di 'pupilla' e 'occhio' sono frequentemente resi in inglese, specialmente nel sedicesimo e nel diciassettesimo secolo, con il sostantivo *baby*, così come nella lingua spagnola il termine *niña* ('bambina') è tuttora sinonimo di *pupila*. Se, attraverso un arguto *pun* linguistico, in *The Extasie* Donne collega le pupille alla procreazione giocando implicitamente sul doppio significato di *babies*, nella lirica *Weeping Abraham* Cowley dichiarerà che, grazie alle lacrime, la pupilla-*baby* produce, o genera, il ritratto di se stessa in quanto, come Narciso, scorge nello specchio liquido la propria immagine in miniatura:

The *Baby*, which lives there, and always plays  
In that illustrious *sphere*,  
Like a *Narcissus* does appear,  
Whilst in his *flood* the lovely *Boy* did gaze.  
(*Weeping*, vv. 9-12)

[La pupilla, che vive là, e gioca sempre  
in quell'illustre sfera,  
appare come un Narciso,  
quando il bel giovane ne contemplava i flutti]

I riferimenti a Narciso, giovane trasformato in fiore, e ai due innamorati-albero acquistano maggiore coerenza se si osserva che il termine greco che indica la pupilla, κόρη, significa, come il suo equivalente latino, 'bambina,

<sup>13</sup> La promessa di annuale risveglio primaverile connessa alla natura, agli alberi e a tutta la vegetazione, la speranza di essere resi partecipi della rinascita cosmica, costituisce e spiega l'universalità dei miti, dei terrori e i desideri legati alla natura: nelle diverse mitologie e religioni l'albero è collegato all'idea di rinnovamento periodico e infinito, è simbolo di rigenerazione e, anche in virtù della sua lunghissima vita, di immortalità.

figlia' ed è interpretabile come la forma femminile di κόρος, 'germoglio'<sup>14</sup>. Ricordando che l'altro termine con cui nella lingua inglese anticamente si indicava la pupilla dell'occhio, ritenuta un corpo solido globulare, è *apple* ('mela')<sup>15</sup> e che in francese il termine tuttora in uso è *prunelle* ('prugnola'), appare evidente che l'occhio e la pupilla rientrano nella sfera semantica vegetale e, allo stesso tempo, in quella di generazione e nascita: alla luce del legame tra pupille e piante, risulta meno sorprendente il fatto che in *A Valediction: Of Weeping* la voce lirica identifichi le proprie lacrime, specchi convessi come le pupille, con «frutti pieni di dolore» – «Fruits of much griefe they are» (v. 7). La scelta di paragonare le lacrime a un frutto e di utilizzare il sostantivo *propagation* (*The Extasie*, v. 12), che indica la moltiplicazione degli animali e, soprattutto, delle piante, per riferirsi alla capacità riproduttiva degli occhi è riconducibile all'etimologia e al simbolismo dell'occhio e avvalorata la metafora degli innamorati come piante e, allo stesso tempo, i nessi tra pupille, vegetazione e generazione.

Alla luce della mitologia e del simbolismo dell'occhio, ritenuti validi fino ai primi del Seicento, le connessioni tra occhi, piante e procreazione risultano coerenti e cariche di significati. L'interesse per gli studi di ottica e catottrica e, soprattutto, per il funzionamento dell'occhio, è talmente forte che nel 1635 un astronomo tedesco, il gesuita Christoph Scheiner, sezionerà i bulbi oculari di una pecora e di un bue per giungere alla conclusione che l'occhio si comporta esattamente come una lente diottrica che riceve una selezione delle numerose emanazioni di luce dall'oggetto messo a fuoco, rifrange le emanazioni e, infine, le risolve in un'immagine, più piccola, inversa e rovesciata, che corrisponde all'oggetto visualizzato, all'interno dell'occhio<sup>16</sup>: nel ridurre la facoltà visiva, anche quella umana, a un'attività meccanica, l'esperimento di Scheiner e, soprattutto, gli studi di Keplero faranno sì che l'occhio venga messo a confronto, e spesso identificato, con strumenti ottici. Giova tuttavia ricordare che, prima di essere sostituito, e superato, dal cannocchiale, l'occhio umano continua a mantenere la tradizionale supremazia visiva e l'elaborata mitologia e

<sup>14</sup> Per i significati legati al termine κόρη e a Κόρη (Persefone), si vedano C.G. JUNG - K. KERÉNYI, *Science of Mythology. Essays on the Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis* (1949), London-Melbourne-Henley, Ark 1985, p. 117.

<sup>15</sup> Cfr., per esempio, E. McCUTCHEON, 'The Apple of My Eye: Thomas More to Antonio Bonvisi. A Reading and a Translation', in «Moreana», 70 (1981), pp. 29-31.

<sup>16</sup> Si veda D. FRIEDMAN, *Sight and Insight in Marvell's Poetry*, in C.A. PATRIDES (ed.), *Approaches to Marvell. The York Tercentenary Lectures*, London, Routledge 1978, pp. 306-330.

iconografia ad esso connesse: negli anni in cui Donne scrive liriche d'amore l'occhio non è stato ancora completamente ridotto a un meccanismo passivo che trasmette le immagini degli oggetti visti e viene concepito, sebbene ancora per poco, come il simbolo, o l'equivalente, di un sole o di un dio microcosmico, come l'illuminatore e il creatore di un mondo ad esso assoggettato, come il potere divino che genera ciò che guarda. L'idea di occhio come microcosmo (*picciol mondo*) e come sole che illumina e dà vita è espresso esplicitamente da Shakespeare, secondo cui l'occhio del *lovely boy* è un sole che indora, e crea, ciò che contempla<sup>17</sup>, e da Donne, che, oltre a dotare gli occhi di raggi solari<sup>18</sup>, con un arguto paradosso rappresenta gli occhi dei due *lovers* come due soli luminosi in grado di eclissare e accecare lo stesso sole<sup>19</sup>:

Thy beames, so reverend, and strong  
 Why shouldst thou thinke?  
 I could eclipse and cloud them with a winke,  
 But that I would not lose her sight so long:  
 If her eyes have not blinded thine,  
 Looke [...]  
 (*The Sunne Rising*, vv. 11-16)

[Perché dovresti ritenere  
 i tuoi raggi così reverendi e forti?  
 Potrei eclissarli e coprirli di nuvole con un batter di ciglia,  
 se non perdessi la vista di lei troppo a lungo:  
 se gli occhi di lei non ti hanno ancora accecato,  
 guarda]

Anche Giambattista Marino si dimostra assai restio, come i suoi contemporanei e i suoi seguaci, a abbandonare il simbolismo tradizionale dell'occhio-sole:

<sup>17</sup> L'occhio del *lovely boy* è assimilato al sole, a sua volta definito «the eye of heaven» nel sonetto xviii: «An eye [...] / Gilding the object wherupon it gazeth». W. SHAKESPEARE, sonetto xx: 5-6.

<sup>18</sup> Donne immagina che i due innamorati formino una sola essenza intrecciando i raggi dei loro occhi: «Our eye-beames twisted, and did thred / Our eyes [...]». J. DONNE, *The Extasie*, vv. 7-8.

<sup>19</sup> Come nella poesia d'amore *The Sunne Rising* gli occhi dei due innamorati accecano lo stesso sole, fonte di luce e di vita, così nel sonetto sacro x la voce lirica annuncerà alla morte che sarà lei a morire: «death, thou shalt die» (v. 14).

Ed a guisa di sole acciò ch'aprisse  
 emulo a l'altro al picciol mondo il giorno,  
 qual corona di raggi anco v'affisse  
 sottilissime sete intorno intorno.  
 (*L'Adone*, VI: 35)

I poeti marinisti dimostrano un'autentica passione per occhi e lacrime, spesso letti e interpretati in chiave paradossale e iperbolica, e per la figura ossimorica della Maddalena, la prostituta casta celebre per il suo pianto. Lorenzo Casaburi paragona le *lagrime*, «mute oratrici», a perle e ambra<sup>20</sup>, simultaneamente liquide e solide, Pier Francesco Paoli dichiara che la Maddalena trasforma «il riso insidioso in tristi pianti, / I superbi palagi in umil chiostra»<sup>21</sup>, così come Marino si augura che il suo pianto incateni «l'anime traviate in aurei nodi»<sup>22</sup> e Girolamo Fontanella presenta la peccatrice pentita, grazie alla sostanza purificatrice delle lacrime, come una Venere sensuale divenuta una Diana innocente:

Così presso una limpida fontana,  
 de le lagrime sue purgando l'alma,  
 ov'era Citerea sembra Diana.  
 (*La Maddalena*, vv. 13-15)

Attraverso un'immagine iperbolica che fonde le liriche di Donne e dei marinisti, Richard Crashaw presenta il sole pronto a umiliarsi dinanzi alle lacrime della Maddalena, diamanti liquidi (*watery diamonds*) che la luna indosserà con orgoglio:

The sun will stoop and take it up.  
 Proud will his sister be to wear  
 This thine eye's jewel in her ear.  
 (*The Tear*, vv. 10-12)

<sup>20</sup> L. CASABURI, *Alle lagrime*, v. 1. In G. GETTO (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, Torino, Utet 1954, 2 voll., vol. II, p. 440.

<sup>21</sup> P.F. PAOLI, *Alla Maddalena*, vv. 7-8 (*ivi*, p. 194).

<sup>22</sup> G.B. MARINO, *De' capelli di S.ta Maria Maddalena*, quinta antistrophe, vv. 1-2 dal quinto epode, in ID., *Anversa liberata, tre canti inediti. De' capelli di S.ta Maria Maddalena, due odi inedite*, a cura di F. Salsano, Bologna, Commissione per i testi di lingua 1956, pp. 93-94.

[il sole si chinerà per raccogliere la tua lacrima.  
Sua sorella sarà orgogliosa di portare  
al lobo questo gioiello del tuo occhio]

**«My face in thine eye, thine in mine appeares».**

**Le lacrime come strumenti ottici**

Sottolineando l'aspetto mentale della forma artistica in una sorta di fusione delle pratiche devozionali cattoliche e protestanti e spiritualizzando la materia, il piacere estetico e sensuale, nella breve poesia *Witchcraft by a Picture* («Sortilegio con un ritratto»), di Donne, l'io lirico scorge il proprio ritratto in una lacrima trasparente, dolce e, allo stesso tempo, salata, della donna amata:

I fixe mine eye on thine, and there  
Pitty my picture burning in thine eye;  
My picture drown'd in a transparent teare,  
When I looke lower I espie;  
Hadst thou the wicked skill  
By pictures made and mard, to kill,  
How many wayes mightst thou performe thy will?

But now I have drunke thy sweet salt teares,  
And though thou poure more I'll depart;  
My picture vanish'd, vanish feares,  
That I can be endamag'd by that art;  
Though thou retaine of mee  
One picture more, yet that will bee,  
Being in thine owne heart, from all malice free<sup>23</sup>.

Le *sweet salt teares* in cui lo *speaker* individua il proprio ritratto rappresentano un ossimoro non soltanto per la loro qualità dolce e salata, ma perché

<sup>23</sup> «Fisso il mio occhio nel tuo, e lì / compatisco il mio ritratto che brucia nel tuo occhio; / il mio ritratto annegato in una lacrima trasparente, / se osservo più in basso, vedo: / se tu avessi l'arte malefica / di fare e distruggere ritratti per uccidere, / in quanti modi potresti mettere in pratica il tuo volere? / Ma ora ho bevuto le tue dolci lacrime salate / e, sebbene tu ne versi ancora, me ne vado; / se il mio ritratto svanisce, svaniscono le paure / che io possa essere nuociuto da quell'arte. / Sebbene tu conservi di me / ancora un ritratto, quello sarà, tuttavia, / essendo nel tuo cuore, privo di ogni malvagità».

fondono, riprendendo il classico contrasto caro alla tradizione petrarchesca, l'acqua e il fuoco: nel dichiarare che «il mio ritratto *brucia* nel tuo occhio; / il mio ritratto *annegato* in una lacrima trasparente» (vv. 2-3), Donne anticipa il poemetto *The Weeper* di Crashaw, una celebrazione del pianto della Maddalena in cui lacrime e sorrisi, acqua e fuoco si fondono e vengono a esprimere in termini sensuali e visivi il concetto ovidiano di *discors concordia*, basato precisamente sull'unione di acqua e fuoco<sup>24</sup>. Crashaw si chiede se la Maddalena sia «una fontana in fiamme o un fuoco in lacrime»<sup>25</sup> in grado di unire sorrisi e lacrime, acqua e fuoco e, ribadendo i nessi pupilla-germoglio, e occhi-procreazione, immagina che nella Maddalena la dimensione umana si congiunga con quella vegetale:

O wit of love that thus could place,  
Fountaine and Garden in one face!  
O sweet contest of woes  
With loves, of tears with smiles disputing.  
(*The Weeper*, vv. 89-92)

[O ingegno d'amore che hai così posto  
fontana e giardino in un volto!  
O dolce contesa di dolori  
e amori, di lacrime in disputa con sorrisi]

Se per Crashaw il volto della Maddalena si presenta come un giardino e come una fontana e le sue lacrime fondono fuoco e acqua, calore e freddo, Cowley, nella succitata lirica *Weeping*, sottolinea la sostanza ossimorica delle lacrime descrivendo un «clima glorioso» in cui sole e pioggia coesistono («*Sun-shine and Rain together*», vv. 13-14) nel volto di una giovane donna. Sviluppandone ulteriormente la contraddizione implicita, Cowley collega le

<sup>24</sup> Ovidio, narrando il mito di Deucalione e Pirra, argomenta che dall'unione di opposti come umidità e calore, o acqua e fuoco, «nascono tutte le cose»: «l'umidità e il calore, se si temperano a vicenda, concepiscono, e dalla loro fusione nascono tutte le cose. Il fuoco, è vero, fa a pugni con l'acqua, ma la vampa umida crea tutto: discorde concordia feconda» – «discors concordia fetibus apta est». OVIDIO, *Metamorfosi*, I: 430-433 (traduzione di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi [1979] 1994).

<sup>25</sup> Nell'epigrafe di *The Weeper* Crashaw esorta il lettore a contemplare «un cuore ferito e occhi sanguinanti» e si interroga sulla sostanza paradossale della Maddalena: «is she a flaming fountaine, or a weeping fire?».

lacrime a un processo alchemico<sup>26</sup> e le identifica con specchi convessi che riproducono in miniatura gli occhi di chi piange, ponendo in tal modo l'accento sulla sostanza pittorica e introspettiva della lacrima-specchio:

*As stars reflect on waters, so I espy  
In every drop (methinks) her Eye.  
(Weeping, vv. 7-8)*

[Come le stelle si riflettono nelle acque, così io scorgo  
in ogni goccia (mi sembra) il suo occhio]

La funzione delle lacrime, strumenti ottici in grado deformare e, allo stesso tempo, in grado di garantire la visione corretta della realtà e la percezione dell'essenza più autentica delle persone, risulta meno paradossale se si considera che la prospettiva centrale fissa, codificata e *artificialis*, secondo la definizione dello stesso Leon Battista Alberti, presuppone una visione monoculare e immobile che non corrisponde al funzionamento fisiologico dell'occhio umano. La struttura di uno spazio omogeneo e costante è infatti antinomica rispetto a quella di uno spazio psico-fisiologico in quanto, in realtà, la visione bifocale e mobile dell'occhio umano dà al campo ottico una forma sferoidale, escludendo pertanto superfici piate, che presuppongono un occhio fisso e una visione monofocale. Consapevoli che nella retina le immagini degli oggetti visti sono proiettate su una superficie concava, gli astronomi e i matematici del Seicento indagano la discrepanza tra l'immagine retinica e la rappresentazione prospettica piatta, mettendo in dubbio la prospettiva lineare che, curiosamente e ironicamente, aveva conquistato il mondo della rappresentazione proprio in virtù della ragione, della scienza e dell'obiettività<sup>27</sup>.

Come Parmigianino copia tutto quello che vede, «e particolarmente se stesso», in specchi «da barbieri, di que' mezzi tondi»<sup>28</sup>, intuendo la maggiore

<sup>26</sup> «Ah, mighty Love, that it were *inward Heat* / Which made this precious *Limbeck* sweat! / But what, alas, ah what does it avail / That she weeps Tears so wondrous cold». A. COWLEY, *Weeping*, vv. 19-22.

<sup>27</sup> Si veda E. PANOFSKY, *Die Perspektive als symbolische Form*, Vorträge der Bibliothek Warburg, Leipzig-Berlin, B.G. Teubner 1927 (trad. it., *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti* [1961], Milano, Feltrinelli 1994).

<sup>28</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, 1550, ed. a cura di L. Bellosi - A. Rossi, Torino, Einaudi

fedeltà nei confronti della visione fisiologica e la altissima qualità tecnica degli specchi convessi, ma anche, e soprattutto, la loro sostanza rivelatrice e quasi divina, così i celebri miniaturisti Nicholas Hilliard e Isaac Oliver realizzano ritratti miniati ai membri della corte di Elisabetta I e di Giacomo I su minuscoli supporti ovali e bombati che fanno pensare a piccoli specchi convessi, a lenti catottriche, a occhi e a lacrime. Anche la tecnica pittorica cosiddetta 'anamorfica', assai in voga durante il tardo Rinascimento e il Manierismo, si serve frequentemente di lenti o specchi convessi, siano essi il supporto su cui dipingere oppure gli strumenti in grado di 'rettificare' l'opera, ossia in grado di dare un senso logico alle immagini apparentemente incoerenti e deformate del dipinto<sup>29</sup>: l'anamorfosi, manifestazione tangibile dell'inadeguatezza della prospettiva lineare o centrale e dell'inesistenza di una rappresentazione dell'universo oggettivamente valida, sottolinea il relativismo della percezione facendo sì che lo spettatore determini il significato dell'immagine a seconda della posizione, fisica e mentale, in cui si colloca.

Alla luce delle indagini e delle sperimentazioni in campo ottico e pittorico, si comprende perché Andrew Marvell trasformi le lacrime in lenti convesse che aiutano l'occhio a rettificare e percepire correttamente la realtà. Se nella lirica *Mourning* («Il pianto») Marvell rappresenta le lacrime come i nessi tra la vista e la dimensione celeste<sup>30</sup>, in *Eyes and Tears* («Occhi e lacrime»), che si conclude con un sorprendente scambio, sensoriale e intellettuale, tra occhi e lacrime («These weeping Eyes, those seeing Tears», v. 56), queste ultime divengono autentici strumenti ottici e catottrici in grado di offrire la visione esatta delle cose e l'essenza delle persone:

And, since the Self-deluding Sight  
In a false Angle takes each hight;  
These Tears which better measure all,  
Like wat'ry Lines and Plummets fall.  
(*Eyes and Tears*, st.ii)

(1986) 1991, 2 voll., vol. II, p. 794. È evidente l'allusione al celebre *Autoritratto su specchio convesso*, ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna.

<sup>29</sup> Per la tecnica anamorfica e per gli strumenti ottici e catottrici, si veda J. BALTRUŠAITIS, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion 1984 (trad. it., *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus*, Milano, Adelphi 1990).

<sup>30</sup> «Her Eyes confus'd, and doubled ore, / With Tears suspended ere they flow; / Seem bending upwards, to restore / To Heaven, whence it came, their Woe». A. MARVELL, *Eyes and Tears*, st. ii.



[Se la vista ingannevole  
percepisce il mondo da una falsa angolatura,  
queste lacrime, che sanno misurare tutto meglio,  
scendono come fili a piombo liquidi]

Ricordando che il verbo deponente *specular* significa 'osservare, esaminare' e il sostantivo *speculatio* vuole dire 'investigazione, riflessione, contemplazione, meditazione', risulta chiaro perché le lacrime-specchio fungono sia da strumento riflettente dell'universo tangibile, sia da mezzo in grado di rivelare contenuti morali e spirituali. Le lacrime, frequentemente associate a specchi nelle liriche del tardo Rinascimento, vengono dunque a assumere i significati e il simbolismo di questi ultimi, presso tutte le culture associati al sole (come l'occhio) e alla regalità in quanto rappresentano l'intelletto divino che si riflette nel mondo sublunare: per Platone e i neoplatonici l'anima, pronta a ricevere i raggi della divinità, funziona come uno specchio, tradizionalmente considerato lo strumento del pensiero attraverso cui il sole, o Dio, può essere guardato indirettamente, *per speculum in aenigmate*. Consapevole delle implicazioni connesse agli specchi e influenzato dalle teorie di Roberto Grosatesta sulla riflessione e sulla rifrazione ottica, Dante concepisce il sole-Dio come uno specchio che vede e conosce tutto:

Tu credi 'l vero; ché i minori e' grandi  
di questa vita miran nello specchio  
in che, prima che pensi, il pensier pandi.  
(*Paradiso*, XV: 61-63)

Muovendo dalle teorie platoniche e da san Paolo, secondo cui «noi tutti guardiamo come in uno specchio la gloria del Signore» (*Cor.*, II, 3: 18), Dante riesce a vedere il sole, Dio, per rifrazione, attraverso gli occhi di Beatrice, autentici *speculi*:

E sì come secondo raggio sòle  
uscir del primo e risalire in suso,  
pur come pellegrin che tornar vole  
  
Così dell'atto suo, per li occhi infuso,  
nell'immagine mia, il mio si fece,  
e fissi li occhi al sole oltre nostr'uso.  
(*Paradiso*, I: 49-54)

Così come le lacrime sono strumenti ottici e catottrici in grado deformare e, allo stesso tempo, in grado di garantire la visione corretta delle cose, delle persone e del divino, la lirica *Witchcraft by a Picture* presenta lo specchio, in maniera tipicamente donniana, in due modalità contrapposte. Il dualismo, o la specularità, che si può individuare nel sistema di rime e nella struttura della poesia, formata da due strofi contrapposte da un *but* fortemente avversativo<sup>31</sup>, si riflette e si concentra precisamente nel ritratto-specchio del poeta: mentre nella prima parte l'io lirico esprime il timore che le lacrime dell'amata, che recano, come fossero specchi, il proprio ritratto, possano essere utilizzate in riti di magia nera<sup>32</sup>, nei tre versi finali egli rovescia l'assunto per affermare che il ritratto che essa porta nel cuore è innocuo e benevolo. Mentre lo specchio che appare nella prima parte della lirica è inequivocabilmente associabile al genere del *memento mori*, quello che chiude la lirica, come si vedrà, è un riferimento, elusivo e indiretto, all'idea di divinità e immortalità.

Come gli orologi e le clessidre che alludono al tempo che scorre inesorabile, gli specchi sono un simbolo di caducità, sebbene meno esplicito, frequentemente utilizzato nelle *vanitas*, genere pittorico amatissimo da John Donne<sup>33</sup>. Considerando che lo specchio, simbolo concreto di vanità, mostra i segni del passare del tempo e, soprattutto, considerando che l'immagine riflessa esiste soltanto finché l'oggetto sta di fronte allo specchio e l'osservatore lo guarda, si comprende perché lo specchio ricordi al poeta marinista Bartolomeo Dotti le ore che passano – «Sovra fulgido specchio aureo metallo / luminose a notar l'ore mi viene»<sup>34</sup> –, e perché Giovanni Canale rappresenti l'inconsistenza e la vanità del mondo attraverso la raffigurazione del tempo con uno specchio in mano:

Contempli il mondo stolto in questo specchio  
com'ei si cangi, ed io di salto in salto

<sup>31</sup> La lirica, costituita da due strofi di quattro versi a rima alternata e tre versi rimati tra loro, si basa sul numero sette e, dunque, sulla coincidenza di opposti: il tre e il quattro, come è noto, rappresentano rispettivamente il divino e il terreno, il sacro e il profano, l'eternità e la temporalità, la vita e la morte.

<sup>32</sup> Nella seconda strofe il poeta risolve i timori e annulla ogni rischio bevendo le lacrime della donna amata e, di conseguenza, cancellando la propria immagine riflessa.

<sup>33</sup> Donne è talmente affascinato dal genere del *memento mori* da commissionare la riproduzione di se stesso in guisa di cadavere.

<sup>34</sup> B. DOTTI, *L'orologio nello specchio. Al signor conte Carlo de' Dottori*, vv. 1-2. In GETTO (a cura di), *Opere scelte...* cit., vol. II, p. 255.

nuove forme e sembianze t'apparecchio.

(*Il tempo con uno specchio in mano. Per l'instabilità del mondo*, vv. 12-14)

Nell'affermare che, «se il mio ritratto svanisce, svaniscono le paure» (v. 10), Donne pone l'accento sull'idea di transitorietà, evanescenza e corruttibilità insita nello specchio-dipinto e, di conseguenza, sulla qualità precipua del genere della *vanitas*, assai distante dal ritratto nel cuore della donna amata che appare in chiusura della lirica. Se si considera che, in termini neoplatonici, l'innamorato 'incide' l'immagine della persona amata nel proprio cuore al punto da trasformare quest'ultimo nello specchio in cui essa può scorgervi il proprio riflesso<sup>35</sup>, è legittimo supporre che Donne, assai imbevuto di cultura neoplatonica, identifichi il ritratto nel cuore della *lady* che conclude la lirica, «from all malice free», con uno specchio in cui egli vi individua il proprio volto: in maniera più consona alla tradizione poetica, nella lirica *The Dampie* e nell'elegia *His Picture* è lo *speaker* colui che conserva nel cuore, dimora dell'anima, il ritratto della donna amata<sup>36</sup>. Nell'immaginare che sia la donna, e non il poeta, a incidere e conservare il ritratto della persona amata nel proprio cuore, divenuto uno specchio neoplatonicamente pronto a ricevere i raggi della divinità in cui la voce lirica può vedere il proprio ritratto, in *Witchcraft by a Picture* Donne rovescia dunque la convenzione della poesia amorosa, ribalta i versi precedenti e, soprattutto, rielabora il tema, caro ai poeti classici e a Shakespeare, della poesia come strumento di immortalità. Mentre le lacrime-specchio, transitorie e impermanenti, della prima parte sono un sorta di *memento mori*, il ritratto inciso nel cuore-specchio della *lady* presenta quelle caratteristiche di fissità e immobilità tipiche della condizione

<sup>35</sup> P. Sidney, autore di *Astrophel and Stella*, la prima raccolta sistematica di sonetti in Inghilterra e indubbia fonte di ispirazione per Shakespeare e Donne, sviluppa esplicitamente il tema platonico del cuore come specchio che riflette il ritratto della persona amata. Se nel sonetto v la voce lirica afferma che «An image is, which for ourselves we carve; / And, foolcs, adore in temple of our heart» (vv. 6-7), nel sonetto xxxii Morfeo minaccia il poeta di rubargli, durante il sonno, l'immagine dell'amata, Stella, che contiene nel cuore: «But from thy heart, while my sire charmeth thee, / Sweet Stella's image I do steel to me» (vv. 13-14). Si vedano anche i sonetti xxxii, xxxviii, xxxviii, xl, xliii, lxxxviii e cv.

<sup>36</sup> Come in *The Dampie* lo *speaker* dichiara che, quando sarà morto, «they shall finde your Picture in my heart» (v. 4), così in *His Picture* spiega all'amata che egli reca nel cuore, sede dell'anima, il ritratto di lei, anche dopo la morte: «Thine [Picture], in my heart, where my soule dwells, shall dwell» (v. 2).

ultraterrena e, indirettamente, associa la voce lirica all'essenza divina e eterna. Muovendo dalla premessa che nella dimensione divina, come nell'età dell'oro, i processi temporali non esistono, la primavera è sempiterna e la natura non è sottoposta ai cicli e ai mutamenti stagionali, lo stesso Platone considera la serena immobilità di un dipinto come un'eco della perfezione celeste, eterna, e giunge a paragonare la descrizione del suo stato ideale a un dipinto e il dio creatore del mondo, il demiurgo, al «gran pittore eterno»<sup>37</sup>: in virtù dei significati del termine δημιουργός, generalmente riferito a pittori e scultori, Giambattista Marino esalta la bellezza del giglio rielaborando la metafora platonica di Dio come pittore – «Ahi qual pennello in te dolce e pietoso / trattò la man del gran pittore eterno?» (*L'Adone*, VI: 141).

Prendendo le mosse dall'idea che i paradisi sono sempre statici e che l'immobilità caratteristica della pittura evoca la quiete divina, in conclusione di *Witchcraft by a Picture* Donne contrappone al ritratto mobile e evanescente che arde e affoga nell'occhio dell'amata quello fisso e cristallizzato inciso nel suo cuore (si osservi come la scelta del verbo *to retaine*, 'conservare, mantenere, trattenere', al verso 12 ne sottolinei la solidità e la stabilità), quasi a dichiarare che la sospensione del movimento, in contrasto con il mondo mutevole di corruzione e decadenza, di vita e generazione, si fa strumento di immortalità. Se si ricorda che, secondo teorie platoniche, il cuore-anima funziona come uno specchio che riceve i raggi della divinità, come lo strumento spirituale attraverso cui il sole, o Dio, può essere guardato indirettamente, è legittimo congetturare che la voce lirica, nello scorgere il proprio ritratto precisamente nel *heart* della donna amata e a sua volta innamorata, si identifichi sottilmente con la dimensione celeste, immobile e imperitura. Accostandosi ai classici e, in particolare, a Ovidio, Donne chiude la sua lirica con una allusione al potere immortalante della poesia, in grado di garantire vita eterna e quasi divina al poeta e, di riflesso, alla dedicataria della lirica: «perque omnia saecula fama, siquid habent veri vatum praesagia, vivam»<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Per lo stato ideale descritto da PLATONE, si vedano *Repubblica*, V: 472 d, VI: 501 a ff; *Timeo*, 29 a.

<sup>38</sup> «e per tutti i secoli, grazie alla fama, se c'è qualcosa di vero nelle predizioni dei poeti, vivrò». Ovidio conclude il poema delle *Metamorfosi*, tradotto in inglese da Arthur Golding nel 1567, esprimendo la sostanza imperitura della propria opera e alludendo esplicitamente al potere immortalante della poesia. OVIDIO, *Metamorfosi*, XV: 877-879.